



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Kulturowa obojętność na doświadczenie dziecka? Przypadek Niki Strzemińskiej

Author: Dorota Sieroń

Citation style: Sieroń Dorota. (2020). Kulturowa obojętność na doświadczenie dziecka? Przypadek Niki Strzemińskiej. "Biografistyka Pedagogiczna" T. 5 (2020), s. 51-72. DOI: 10.36578/bp.2020.05.04



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dorota Sieron*

Kulturowa obojętność na doświadczenie dziecka? Przypadek Niki Strzemińskiej

Cultural Indifference to Experienced by a Child? The Case of Nika Strzemińska

Abstract: Cultural products (films, theatrical performances, literary works, visual works) present a specific artistic value and are an important source of knowledge about social sensitivity. This article contains a comparative analysis of the content of Wajda's film entitled 'Powidoki' based on Nika Strzemińska's recollections and personal documentary. It reveals the problem of cultural indifference to a child's traumatic experience in a situation where the parents are in severe conflict.

Keywords: cultural education, Andrzej Wajda, Władysław Strzemiński, Nika Strzemińska, Katarzyna Kobro, a child's experience of parents in severe conflict.

* Dorota Sieron (ORCID: 0000-0002-0707-7532) – dr hab., profesor Uniwersytetu Śląskiego, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym UŚ w Katowicach, kontakt: dsieron@poczta.onet.pl.

Sztuka zawsze pełniła istotną socjoterapeutyczną rolę. Od czasów starożytnych zapisane w formie literackiej dramaty ludzkiego losu, prezentowano na scenie, dając zgromadzonej w teatrze publiczności sposobność doświadczenia *katharsis* – wyzwolenia się z poczucia krzywdy, oswojenia lęku. Sztuka oddziaływała nie tylko na emocje, miała skłaniać widza do refleksji zarówno nad losem bohaterów dramatu, jak i nad własnym życiem. Podczas oglądania tragedii widz doznawał silnych uczuć: złości, strachu, litości, ale i zachwytu, podziwu dla heroizmu bohaterów, ich siły i determinacji w zmaganiu się z nieprzychylnym losem. Uczestnicząc w prezentacji scenicznej, widz miał sposobność kontaktu ze skrywanymi własnymi uczuciami (hamowane emocje mogły być doświadczone). Patrząc na dramat sceniczny, doznawał emocjonalnego oczyszczenia oraz zyskiwał poczucie ukojenia wynikające ze wspólnoty losu – mogąc się pojednać zarówno z tymi przegranymi, jak i ze zwycięskimi bohaterami dramatu.

Dramat rodziny Kobro-Strzemiński

To tradycyjne rozumie sztuki, która daje emocjonalne ukojenie oraz otwiera nam oczy na dramat ludzkiego życia wyznaczają ramy dla moich rozważań. Odnosząc się do edukacyjnej roli sztuki współczesnej na przykładzie sztuki filmowej i literatury dokumentu osobistego (wspomnień), chciałabym poddać pod rozagę kwestię społecznej wrażliwości/niewrażliwości na krzywdę, jakiej doświadcza dziecko dorastające w świecie obciążonym silnym konfliktem i wzajemnym antagonizmem ludzi dorosłych.

W niniejszym artykule dokonam oglądu jednej rodziny artystycznej: Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego i ich córki Niki Strzemińskiej. Przeprowadzona zostanie analiza porównawcza treści na temat tejże rodziny opowiedzianych w filmie fabularnym *Powidoki* w reżyserii Andrzeja Wajdy oraz we wspomnieniach o rodzicach napisanych przez Nikę Strzemińską¹. Nie zamierzam kwestionować swobody artystów tworzących dzieła sztuki odnoszące się do biografii postaci historycznych. Intryguje mnie jedynie, jak wytwory kultury, zwłaszcza popularnej, kształtują nasze społeczne wyobrażenia – np. o rodzinie,

1 N. Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa 1991.

roli dziecka, powinnościach rodzicielskich. Stawiam roboczą tezę, że traumatyczne doświadczenia dziecka wciąż nie znajdują właściwej uwagi w twórczym świecie dorosłych. Jeśli skonfrontujemy polskie produkcje filmowe z produkcjami międzynarodowymi, okazuje się, że dramat dziecka jest tematem pozostającym poza zainteresowaniami polskich artystów. Ból i cierpienie, jakich doznaje dziecko, pozostają przemilczane w polskiej kulturze, zwłaszcza w adresowanej do odbiorcy masowego. Głos dziecka, nawet jeśli wyartykułowany, jak w przypadku Niki Strzemińskiej, nie zostaje dopuszczony, aby wybrzmieć przed liczną publicznością kinową, jak można się przekonać, oglądając ostatni film twórcy polskiej szkoły filmowej Andrzeja Wajdy, w którym reżyser opowiada o jej ojcu – Władysławie Strzemińskim.

Dramat dziecka z rodziny rozbitej we współczesnej sztuce filmowej

A przecież dramat, jaki się rozgrywa w życiu dziecka wraz z rozpadem rodziny, to temat obecny w kinematografii międzynarodowej.

Pod koniec 2016 r. powstał film *Powidoki* Andrzeja Wajdy, który trafił do kin w styczniu 2017 r. W tym czasie powstały dwa filmy – *Niemiłość* oraz *Jeszcze nie koniec* – które do polskich kin weszły w 2017 r. Przyjrzyjmy się tym trzem produkcjom kinowym: o czym one nam opowiadają, a właściwie spróbujmy wskazać, co przemilczają.

Film Andrieja Zwiagincewa *Niemiłość* (nagrodzony przez Akademię Filmową jako najlepsza produkcja nieangielskojęzyczna) to dramat dziecka pozbawionego miłości i rodzicielskiej troski. Opowiada o rozpadzie rodziny, kiedy to rodzice skupieni na sobie nie potrafią dostrzec bólu swojego dziecka. Reżyser, ojciec czwórki dzieci, który w swoim życiu doświadczył bolesnego procesu rozwodu, stworzył dzieło filmowe opisujące losy zwykłych ludzi. Doświadczony życiowy dramat stał się dla reżysera pretekstem, aby sztukę filmową uczynić refleksją nad rozbiciem rodziny w związku z rozwodem. *Niemiłość* to dramat milczącego, cierpiącego dziecka, które pozbawione troski i prawa głosu – możliwości artykulacji swoich pragnień i potrzeb, decyduje się popełnić samobójstwo. Chłód i egocentryzm rodziców skazuje dwunastoletniego chłopca na desperacki gest odebrania sobie życia. Cierpienie dziecka z powodu braku miłości jest niewypowiedziane. Film opowiada historię poszukiwań chłopca, bohater nie wypowiada doznanej krzywdy, widz śledzi jego nieobecność.

To, co niewypowiedziane i co zakłamane, staje się również dramatem w filmie *Jeszcze nie koniec* Xawiera Legranda. Historia rozpoczyna się w sądzie sceną, kiedy powód i powódka milczą, głos zabierają reprezentujące ich adwokatki. Walczą one na słowa, dowodząc swoich racji stosownymi zaświadczeniami. Ich celem jest przekonanie sędziego orzekającego w sprawie rozwodu. W tej pierwszej scenie zwycięstwo odnosi strona reprezentująca powoda. W dalszej części odsłania nam się dramat przemocowej rodziny, w której agresorem jest mąż. Ofiarami są żona i dzieci, ci, którzy milczą przed sądem i przez cały czas trwania filmu nie wypowiadają doświadczanego bólu i strachu. Widz w kinie śledzi ich przerażenie.

Przemoc w rodzinie to również doświadczenie małżeństwa Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, któremu swój ostatni film poświęcił Andrzej Wajda. Znając dramat tej rodziny, reżyser uznał jednak, że należy przede wszystkim skupić się na artyście, pokazując, jak władza komunistyczna odbiera mu możliwość tworzenia sztuki, upowszechniania swojej artystycznej wizji. Sam Wajda w wywiadzie stwierdził:

Początkowo, myśląc o tym filmie, koncentrowałem się na małżeństwie Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Planowałem wtedy, że będzie to film nie tylko o artystach, ale i o bardzo trudnej relacji między mężem, żoną i ich córką, Niką Strzemińską. Po długich próbach zrozumiałem, że wyszedłby z tego film psychologiczny, a do czegoś takiego nie potrzebowałbym koniecznie Strzemińskiego i Kobro. Po długim czasie podjąłem decyzję, że zrobię film tylko o Strzemińskim i jego zmaganiach z ówczesną władzą. *Powidoki* zaczynają się w roku 1948 i pokazują ostatnie lata socrealizmu przywleczonego ze Związku Radzieckiego oraz największego nacisku politycznego na sztukę. Film kończy się w roku 1951 – roku śmierci Strzemińskiego. Ustaliwszy ostatecznie temat – artysta wobec systemu, w którym żyje – mogłem przystąpić do realizacji².

Wajda w swoim ostatnim filmie, odnosząc się do biografii Władysława Strzemińskiego, buduje mit artysty, którego wolność twórcza zostaje ograniczona przez reżim polityczny. Z uwagi na śmierć reżysera (9 października 2016) uznano film jako swoisty testament pozostawiony przez mistrza polskiej szkoły

2 A. Zagańczyk, *Moje powidoki. Z Andrzejem Wajdą rozmawia Aleksandra Zagańczyk*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, 2016, nr 1.

filmowej. Być może również fakt odejścia reżysera sprawił, że wszelkie głosy krytyki w momencie wchodzenia filmu do kin wydały się niestosowne.

Film fabularny versus literatura dokumentu osobistego – poszukiwanie twórczych przeinaczeń

W niniejszym artykule dokonam porównania treści odnoszących się do rozpadu rodziny Kobro-Strzemiński zawartych w filmie Andrzeja Wajdy z treściami wspomnień Niki Strzemińskiej z jej książki *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*. Tym samym podjęta zostanie próba uchwycenia, jakie treści, wątki zostały pominięte lub też przekształcone w filmie. Przedmiotem rozważań nie jest dzieło sztuki filmowej, interesuje nas przede wszystkim edukacyjny i terapeutyczny/socjoterapeutyczny wymiar sztuki filmowej – jej wpływ na świadomość społeczną, kształtowanie wrażliwości na uczucia drugiego człowieka.

W prezentowanym opracowaniu podążam za Aby Warburgiem³, który uważał, że dzieło sztuki należy interpretować jako wyraz kultury, a jednocześnie nie może być ono interpretowane jedynie przez historyków sztuki. Przyjmuję również za Johanem Huizingem, „że najprostszą do poznania życia historycznego jest droga wiodąca poprzez poznawanie dzieł sztuki”⁴. Zakodowane w dziele sztuki treści dają podstawy do rekonstrukcji obrazu społecznego w danym momencie dziejów. Zakładam, że badania nad dziełem sztuki dopełnione analizą treści pominiętych bądź też przeinaczonych w dziele dają nam podstawy do rekonstrukcji mentalnej mapy społeczeństwa w danym momencie historycznym. Przyjmuję, że dzieła sztuki są odbiciem sytuacji społecznej – prezentują nam stan społecznej wrażliwości i świadomości, a zarazem poprzez ich recepcję świadomość społeczną również kształtują. Zakładam również, że przemilczanie określonych problemów czy wręcz patologii społecznych w dziele sztuki nie wyklucza ich istnienia w przestrzeni społecznej, a może nawet wskazuje na brak wykształconej wrażliwości na dany problem społeczny. Poprzez zestawienie treści podjętych w filmie Andrzeja Wajdy o artyście Władysławie Strzemińskim z treściami

3 J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980, s. 83.

4 Tamże, s. 19.

ze wspomnień zapisanymi przez córkę artysty zostanie podjęta próba wskazania, jakie treści zostały twórczo zniekształcone, tym samym zasłaniając dramat przemocy i okrucieństwa doświadczanego przez dziecko w świecie dorosłych. Przeprowadzone analizy są wstępnymi poszukiwaniami narzędzi badawczych, które w szerszym planie badawczym mogą posłużyć zarówno do diagnozy społecznej świadomości, jak i pogłębienia naszego rozumienia dramatu dziecka we współczesnym świecie. Jest to wstępny ogłęd problemu, na ile wytwory kultury (dzieła sztuki) uwrażliwiają nas jako społeczeństwo na traumatyczne doświadczenia dziecka czy raczej budują moralno-mentalne struktury społeczne, które zacierają obraz dramatu dziecka we współczesnym świecie.

W niniejszym opracowaniu dokonam krytycznego ogłędu filmu *Powidoki* w perspektywie antropologicznej. Jak przyjmuje Zbigniew Benedyktowicz:

Film interesuje antropologa przede wszystkim jako mit, jako wyraz współcześnie tworzącej się mitologii i jako obszar występowania (częstokroć w sposób ukryty) odwiecznych wątków mitologicznych i głębokich struktur symbolicznych. Film właśnie jako nośnik mitotwórczy (obszar kontynuacji, przekształcania i odnawiania znaczeń) i jako zapis współczesności (zarejestrowane w filmie: obyczaje, gest, ruch, wzorce piękna, uroda, moda, tendencje tematyczne, struktury mentalne danego czasu itd., itd.) a także ze względu na utrwalone w nim odbicie odrębności bądź zmieszania (czy też niwelowania) różnorodności kulturowej – film wychodzi naprzeciw specyficznemu sensorium ukształtowanemu w kręgu antropologii kulturowej⁵.

Na ów antropologiczny wymiar filmu zwraca uwagę, już w latach siedemdziesiątych, Aleksander Jackiewicz w pracy *Antropologia filmu*⁶. W niniejszym opracowaniu skupimy się na związku tekstów kultury (film *Powidoki* oraz książka wspomnieniowa Niki Strzemińskiej) z życiem społecznym, odnosząc się do sytuacji rozbicia rodziny z powodu konfliktu pomiędzy rodzicami. Inspiracją do „badania nieukształtowanej teraźniejszości” jest praca Małgorzaty Szpakowskiej *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*⁷. Analiza listów, dzienników, pamiętników pisanych do redakcji gazet i czasopism

5 Z. Benedyktowicz, *Wprowadzenie*, „Konteksty. Polska Sztuk Ludowa”, 3–4 (1992) s. 3.

6 A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 16.

7 M. Szpakowska, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa 2003, s. 13.

pozwoili badaczce między innymi na rekonstrukcję rodzinnej obyczajności, w tym wskazanie ról wychowawczych matki i ojca, sytuacji dziecka w rodzinie. Przyjmuję, że badania antropologiczne oparte na konfrontacji treści zawartych w dziele sztuki (filmie) z treściami zawartymi w literaturze dokumentu osobistego (wspomnienia) pozwolą w jakimś stopniu uchwycić fenomen społecznej wrażliwości na krzywdę dziecka we współczesnym świecie. Jak pisze Roch Sulima, „Antropolog niczego nie odkrywa, próbuje jedynie interpretować to, co wszyscy widzą”⁸. Celem nie jest odsłonięcie prawdziwości faktów czy prezentacja obiektywnych stanów rzeczy, istotne jest ich odbicie w ludzkich myślach, wyobrażeniach, opiniach. Mając na względzie ów humanistyczny wymiar, kluczowym jest dla mnie doświadczenie Niki Strzemińskiej, która jako dziecko doświadczyła dramatycznego rozpadu rodziny.

Filmowy wizerunek rodziny Kobro-Strzemiński – analiza filmu *Powidoki*

W filmie *Powidoki*⁹ widz może śledzić kilkanaście ujęć, w których występuje Nika Strzemińska.

Córka malarza pojawia się już w drugiej scenie filmu, widzimy ją w czasie szkolnej wycieczki w Muzeum Sztuki w Łodzi, w Sali Neoplastycznej zaprojektowanej przez Strzemińskiego, w której znajdują się prace jej rodziców. Dziewczynka z uwagą przygląda się im, gdy podchodzi do niej wychowawczyni i pyta: „Kobro i Strzemiński to Twoi rodzice?”, dziecko odpowiada: „Tak, to moi rodzice. Ale oni nie są razem”.

Kolejne ujęcie z nią to scena w domu ojca. Nika uczy się wiersza wychwalającego Stalina. Wychodząc, mówi ojcu, że ma recepty do wykupienia. Na pytanie, czy są to lekarstwa dla niej, odpowiada, że to leki dla mamy. Strzemiński mówi, żeby wzięła wszystkie pieniądze z kieszeni płaszcza.

Kolejne ujęcie ojca i córki ma miejsce również w domu. Widzimy ojca zajętego malowaniem i krzątającą się córkę, która sprząta i przygotowuje jedzenie. Nika wspomina, że pamięta, jak zimą mama ciągnęła go na sankach, i była tym tak

8 R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s.10.

9 *Powidoki* – polski film fabularny z 2016 roku w reżyserii Andrzeja Wajdy, według scenariusza Andrzeja Mularczyka. Producent: Michał Kwieciński.

zmęczona, że nie miała siły, żeby bawić się z nią na śniegu. Ojciec dziwi się, mogła to pamiętać, miała wtedy cztery lata. Nika wspomina również, jak matka dbała o ubranie ojca, cerując je. Mówi o szytych przez nią lalkach. W tym ujęciu dziewczynka znajdując list pyta, co to jest: „To wyrok. Zwolnili Cię z pracy?”

Nika przychodzi do ojca do domu i wyrzuca z wazonu białe margaretki. Kwiaty, które artyście ofiarowała w pierwszej scenie filmu nowa studentka Hanka Borowska, która dołączyła do grupy jego studentów z Akademii Sztuk Pięknych, w czasie ich pleneru malarskiego. W tym ujęciu dowiadujemy się, że matka jest w szpitalu. W trzech kolejnych scenach dziewczynka jest sama. Widzimy ją wywoływaną z lekcji oraz jak biegnie do szpitala, gdzie znajduje nieżywą matkę. Na jej pogrzebie również jest sama. Pojawia się dyrektor Muzeum Sztuki, zza grobów widzimy rektora Akademii Sztuk Pięknych. Kiedy dziewczynka kroczy samotnie w kondukcje żałobnym, towarzyszą jej drwiące słowa napotkanych kobiet, które oceniają niestosowność jej czerwonego płaszcza. Nika krzyczy: „Innego nie mam!”. W domu zastaje milicjanta, który oznajmia, że mieszkanie zostało przydzielone jemu. Wysyła ją do domu dziecka. Dziewczynka pakuje się, ustawia w jednym miejscu rzeźby mamy, mówiąc: „To są rzeźby słynnej rzeźbiarki, mojej matki, odbiorę je jutro”. Przychodzi do ojca. Padają słowa: „Kiedy? Przedwczoraj”. Ojciec tłumaczy się: „Szkoda, położyłbym na jej grobie niebieskie kwiaty”. Córką zdziwiona pyta: „Dlaczego niebieskie?” „Miała takie oczy” – słyszy w odpowiedzi. Nika zauważa: „Ty też masz takie”. Pyta ojca, czy może tu zostać. Wyciąga z torby ikonę i ustawia ją na szafce. Ojciec mówi: „Ochrzciała Cię w cerkwi”. „A ty w kościele” – odpowiada mu dziecko i wzburzone dodaje: „To czyja ja właściwie jestem?”

Kolejna scena z nią rozgrywa się ponownie w domu. Uradowana wbiega, oznajmiając: „Dostałam piątkę z polskiego, jedyna w klasie”. Ojciec nie reaguje zajęty malowaniem. Dziewczynka zaczyna sprzątać, przygotowuje dla taty herbatę i zabiera się do odrabiania lekcji. Do domu przychodzi studentka – Hanka, nie zauważa Niki, przynosi kawę. Dziecko z wyrzutem mówi: „Tata za dużo pali”. Studentka zabiera bluzę artysty, żeby ją zacerować. Nika zaczyna się pakować i pyta, gdzie jest jej Ikona. Wyciąga ją z szuflady, całuje ojca, mówiąc, że wraca do domu dla dziewcząt, skąd będzie miała bliżej do szkoły. „Nie ma tu dla mnie miejsca”. Po jej wyjściu ojciec stwierdza: „Będzie miała ciężko w życiu”.

Kolejna sekwencja z nią rozgrywa się w spółdzielni, gdzie Strzemiński maluje portrety Stalina. Córką przychodzi do ojca. Po czym w kolejnym uję-

ciu widzimy, jak wchodzi do mieszkania taty odświętnie ubrana, chce pokazać ojcu, jak pięknie wygląda, gotowa do pochodu pierwszomajowego, po którym ma oddać ubranie. Kroczy w pochodzie, niosąc czerwoną flagę.

Gdy ojciec zostaje zwolniony z pracy, następuje kolejna sekwencja z Niką. Idą ulicą, Strzeмиński po drodze, chce w sklepie dla plastyków kupić farby. Wycho- dząc ze sklepu, mówi do czekającej córki: „No to możemy iść do kina”. Wycho- dzą w czasie kroniki filmowej propagującej sztukę socjalistyczną. Córka zdzi- wiona na ulicy pyta: „Dlaczego wyszliśmy, zawsze lubieś film”. Ojciec patrzy na nią i mówi: „Potrzebne Ci są nowe buty”.

Po zasłabnięciu na ulicy Strzeмиński znajduje się w szpitalu, gdzie odwie- dza go córka i chwali się nowymi butami. Na korytarzu wyznaje przyjacielowi ojca (Julianowi Przybosiowi), że pożyczyła od koleżanki buty i sukienkę, żeby tata się nie martwił.

W następującym po tej scenie ujęciu artysta jest w szpitalu. Nagle podnosi się z łóżka i mówi do lekarza: „Mam jeszcze coś ważnego do zrobienia”. Po czym widzimy go w domu, jak bierze białe margaretki, zamacza je w niebieskiej far- bie. I składa je na grobie Katarzyny Kobro. W kolejnej scenie rozgrywającej się w mieszkaniu, zwraca się do córki: Przenieś się do mnie, teraz już nikt mnie nie odwiedza”. Wraz z córką oddaje obrazy do Muzeum Sztuki i bezskutecznie prosi dyrektora o pracę. Ostatnia scena filmu rozgrywa się 26 grudnia 1952 r., widzimy jak Nika wbiega do sali szpitalnej i prosi pielęgniarkę, żeby pozwoliła jej chwilę zostać samej: „Bo na tym łóżku umarł mój ojciec – nazywał się Władysław Strzeмиński”.

Spróbujmy, te wskazane ujęcia z filmu *Powidoki*, które dotyczą relacji córki z ojcem oraz ich sytuacji rodzinnej, dopełnić treściami ze wspomnień Niki Strzeмиńskiej.

Dramat rodzinny Kobro-Strzeмиński – rekonstrukcja wspomnień dziecka

Nika Strzeмиńska wydała swoje wspomnienia z dzieciństwa w 1986 r., trzydzie- ści lat później do kin trafił film, który opowiada o jej ojcu – artyście Władysła- wie Strzeмиńskim.

Ze wstępu możemy się dowiedzieć, że przez lata dojrzewała w niej myśl, aby napisać książkę wspomnieniową o swoich rodzicach. Pierwszą próbę zapisu poczyniła w wieku osiemnastu lat. I jak sama pisze:

Tamte wspomnienia, choć nieliczne, były wtedy jeszcze bardzo świeże i pomogły mi przypomnieć sobie pewne fakty. Potem zamierzałam napisać wspomnienia o matce. Wreszcie zdecydowałam się opisać życie obojga, bo nie sposób ich losów oddzielić od siebie (s. 5).

We wspomnieniach próbuje ona zrekonstruować zdarzenia, w których uczestniczyła jako dziecko. Odwołuje się do własnej pamięci, korzysta z wiedzy zawodowej jako lekarz – psychiatra¹⁰ oraz dociera do akt sądowych (akta NS 238/ 47 – udostępnione jej zostały 2 listopada 1984 r w łódzkim Sądzie Wojewódzkim, ojciec wytoczył matce sprawę o pozbawienie jej praw opiekuńczych nad dzieckiem, odbyło się pięć rozpraw, matka walczyła, aby dziecko zostało z nią, rodzice mimo konfliktu nigdy nie przeprowadzili rozvodu), przywołuje również zapisy z notatek matki, odbywa rozmowy z dawnymi studentkami i studentami ojca. Wyznaje:

Starłam się tekst oprzeć nie tylko na własnych wspomnieniach, ale także na dokumentach i literaturze poświęconej moim rodzicom oraz relacji ludzi, z którymi się stykali. Wśród akt były również takie, których przede mną nikt – oprócz sporządzających i posługujących się nimi urzędników – dotychczas nie oglądał (s. 5).

Praca nad książką, wiązała się z koniecznością powrotu do bolesnych doświadczeń, ale też musiała mieć charakter uwalniający dla autorki, skoro we wstępie wyznaje:

Bywa, że ktoś przez lata ukrywa jakąś wstydliwą bliznę i nagle stwierdza, że może ją bez skrępowania odsłonić. Teraz już potrafię i chcę mówić o sprawach, które przez cały czas tkwiły w mojej pamięci, ale dawniej здавало mi się, że nie powinnam ich przed nikim ujawniać” (s. 6).

Decydując się na akt pisania, Strzezińska, chce dać świadectwo prawdy o życiu swoich rodziców. Co nie było łatwe, bowiem owe wstydlive sprawy, opisane we wspomnieniach, to przemoc, jakiej doświadczała jako dziecko, widząc nienawidzących się rodziców, którzy najpierw walczą między sobą, awanturu-

10 W 1961 r. uzyskała dyplom lekarski, pracowała w Instytucie Psychiatrii i Neurologii w Warszawie, gdzie w 1971 r. uzyskała specjalizację z dziedziny psychiatrii, a w 1974 r. uzyskała stopień doktora – na podstawie pracy doktorskiej *Współzależność pewnych cech antropometrycznych z przebiegiem schizofrenii*.

jąc się w domu, a później toczą spór w sądzie o córkę. Chociaż jak wynika z jej słów, pisze wspomnienia, ponieważ chce zrozumieć, dlaczego dwie najbliższe jej osoby potrafiły być dla siebie tak okrutne (s. 51). W tej rekonstrukcji dąży do obiektywizmu, dlatego też opisuje ich trudne doświadczenia w perspektywie całowyciowej: od wczesnego dzieciństwa po śmierć. Opisuując dzieciństwo i młodość każdego z rodziców, próbuje nakreślić ich rodzinne biografie.

W niniejszym opracowaniu skupię się jedynie na przedstawieniu tych wątków, które zostały bezpośrednio przywołane w filmie i dotyczą rozpadu małżeństwa Kobro–Strzeмиński.

Strzeмиńska wskazuje, że konflikty między rodzicami zaczęły się w czasie okupacji. Moment przyjscia na świat dziecka zburzył dotychczasowy układ, w którym cała uwaga i atencja skupiona była na kalekim artyście. Nika pisze:

Podczas wojny rodzicom, żyło się bardzo ciężko. Matka, nie chcąc pracować dla okupanta, szyla na swoim Singerze z korbką różne zabawki, a potem je sprzedawała. Były to miśki, kotki, pieski, lalki, zające. [...] Jako zapłatę dawano jej pieniądze, żywność albo używane rzeczy (s. 57).

Wspomina swoich rodziców” „Nie pamiętam, aby kiedykolwiek okazali wzajemną serdeczności lub tkliwość. Nie było dnia bez awantur i różnego rodzaju scysji” (s. 61). Owego napięcia upatruje we frustracji, wynikającej z konieczności podpisania przez ojca – polskiego patriotę, rosyjskiej listy (deklaracji obywatelstwa rosyjskiego). Niektóre z awantur dotyczyły kwestii religijnych ich dziecka. Pisze ona: „[...] nieoczekiwanie pod koniec 1942 każde z nich uznało, że muszą być ochrzczone w ich kościele. Zaczęły się z tego powodu bezustanne awantury” (s. 62). Nika Strzeмиńska w cerkwi prawosławnej została ochrzczone 31 marca 1944 r. przez matkę. Po czym jak wspomina: „Po wyzwoleniu, kiedy matka leżała w szpitalu z powodu zgorzeli podudzia, ojciec zaprowadził mnie do kościoła przy ulicy Ogrodowej. Zostałam powtórnie ochrzczone, a potem kazał mi chodzić na naukę poprzedzającą pierwszą komunię” (s. 63). Ze wspomnień wiemy, że pod koniec wojny, w 1944 r., matka wraz z córką na kilka miesięcy wyprowadziły się z domu (po awanturze w Boże Narodzenie), po czym w maju – po licznych prośbach ojca wróciły na Schimmerweg.

Po kilku dniach znów zaczęły co dzień wybuchać nieporozumienia, głośne awantury, podczas których ojciec posuwał się do rękoczynów. Do zada-

wania ciosów służyło mu szczudło. [...] Pamiętam z tamtych lat, a także z późniejszych czasów, posiniaczone, plecy, ramiona i głowę matki. Nigdy nie potrafiłam pojąć, dlaczego biernie przyjmowała uderzenia. Może miała opory przed podniesieniem ręki na inwalidę, albo mimo wszystko nie potrafiła jeszcze przestać go kochać? (s. 63).

Do drastycznych scen dochodziło nie tylko w obecności córki, ale zdarzało się, że dziesięcioletnie dziecko, stając w obronie bitej matki otrzymywało ciosy. O swoim lęku pisze: „Tylko poza domem, kiedy spacerowałyśmy po lesie albo parku, byłam spokojna, że tutaj żadna krzywda jej nie spotka. Ten okres wspominam do dziś z przerażeniem, zastanawiając się, co mogło po latach wzajemnej miłości i zrozumienia wywołać tyle nienawiści” (s. 69).

Dnia 28 stycznia 1947 r., w kilka tygodni po otrzymaniu postanowienia prokuratora o zaniechaniu ścigania za odstępstwo do narodowości polskiej, Strzeмиński złożył w sądzie wnioski o pozbawienie matki praw rodzicielskich, nie informując jej o tym. Pierwsza rozprawa odbyła się 18 lipca 1947 r. w Sądzie dla Nieletnich. Nika wspomina:

Na Sali sądowej oglądano mnie sprawdzając czy jestem odpowiednio ubrana i zadbana. Wiedziałam, że chodzi o odebranie matce praw opiekuńczych, dlatego potwornie bałam się, aby mnie siłą nie zabrano. [...] Choć miałam wówczas niespełna jedenaście lat, te wydarzenia głęboko zapadły mi w pamięć (s. 70).

W tym czasie sytuacja zawodowa i bytowa rodziców jest wyraźnie zróżnicowana. Rok 1947 to czas sukcesów artystycznych i pedagogicznych Strzeмиńskiego. Jego sytuacja finansowa jest dobra, pracuje w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Katarzyna Kobro nie otrzymała propozycji zatrudnienia na uczelni, podejmuje jedynie pozaartystyczne prace zlecone.

Andrzej Wajda swoją filmową opowieść o artyście rozpoczyna od 1948 r., kiedy (jak wspomina Nika Strzeмиńska) 13 czerwca miało miejsce najważniejsze wydarzenie dla środowiska artystycznego Łodzi, otwarto Muzeum Sztuki, w którym w jednej sali umieszczono wspólnie prace Strzeмиńskiego i Kobro. Nika wspomina, że matka nie uczestniczyła w otwarciu, nie chcąc spotkać tam ojca. Podczas rozmów przeprowadzonych z byłymi studentami Strzeмиńskiego córka odkryła, że dla ojca był to bardzo dobry czas związany nie tylko z sukcesami zawodowymi, ale i uczuciowymi.

Było to dla niego cudowne doznanie, szczególnie po latach okupacji i nieustannych awantur w domu. Choć o konflikty obwiniam przede wszystkim ojca, i choć matka z ich powodu wiele wycierpiała, cieszę się że było mu dobrze. Gdy przyszły złe czasy, mógł wracać myślami do 1947, 1948 i początku 1949 roku, kiedy czuł się szczęśliwy i akceptowany (s. 80).

Ze wspomnień wynika jednak, że jako dziecko nie była ona zazdrosna o ojca. Co prawda podczas rozmów matki z Zofią Wierzbowską, słyszała że w życiu ojca pojawiła się jakaś kobieta. Choć jak pisze:

[...] zdawało mi się to kompletnym absurdem. Ojciec, pięćdziesięcioparoletni mężczyzna, był, moim zdaniem niemal zgrzybiałym starcem. Dopiero kilka lat temu dowiedziałam się, że Strzeмиński bardzo podobał się studentkom i wzbudzał w nich ogromnie żywe emocje. Kilka osób mówiło mi, że ojciec był głęboko, prawdziwie po męsku, zakochany w Hance Orzechowskiej (s. 79).

Dla matki rok 1949 to „początek końca”. Chociaż od 1 września 1949 r. zatrudniono ją w szkole jako kontraktową nauczycielkę rosyjskiego i rysunku. Zaczęła jednak coraz bardziej podupadać na zdrowiu, a także dręczyły ją sprawy sądowe – wyjaśnienia jej obywatelstwa, zarzucane jej „odstępstwo od obywatelstwa polskiego” (s. 85).

Matka zabrała mnie na rozprawę. Toczyła się na pierwszym piętrze w Sądzie Okręgowym przy placu Dąbrowskiego. Z procesu pamiętam tylko słowa woźnego „proszę wstać Sąd idzie” i moje osłupienie, a potem rozpacz, gdy odczytano, że matka została skazana na 6 miesięcy. Byłam przekonana, że natychmiast ją zamkną. Po upływie trzydziestu pięciu lat czytam słowa, które wtedy wprawiły mnie w taki popłoch (s. 86).

Dwa miesiące później Sąd Apelacyjny uniewinnił Katarzynę Kobro. Czas pomiędzy tymi decyzjami jak pisze córka to „koszmarny okres”. Matka:

nie była w stanie przespać jednej nocy. Udając się na spoczynek, myślała czy nad ranem nie znajdzie się w więzieniu. Bała się tego, nie przez wzgląd na siebie, ale z niepokoju, kto w tym czasie zapewni mi opiekę. Żywiąc głębokie przekonanie, że proces odbywa się na skutek jego donosu, postanowiła nie utrzymywać z nim żadnych kontaktów (s. 86).

We wspomnieniach odnajdujemy zapisy odnoszące się do kupowania przez dziecko lekarstw. Córka wspomina:

Odkąd pamiętam, rodzice zawsze zażywali sporo proszków „z kogutkiem” przeciwko bólowi głowy. Ojciec z zadziwiającą zręcznością potrafił jedną ręką otwierać torebkę i wysypywać na język jej zawartość. Nieraz biegłam do apteki „za torami” po następną porcję „kogutków”. We wspomnieniach większości znajomych rodziców, niczym refren, powtarza się szczególnie o nadużywaniu przez nich proszków przeciwbólowych (s. 84).

Dokładnie trzy miesiące od daty uwiarygodnienia się wyroku ułaskawiającego, po badaniach w Instytucie im. Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie, potwierdzono rozpoznanie u Katarzyny Kobro „nieoperacyjnego raka szyjki macicy”.

W czasie pobytu matki w Instytucie Onkologii, Nika najpierw przebywała na szkolnych koloniach, a później była pod opieką Oli Jackowskiej w Warszawie, po czym u ojca. Jak wspomina, w tym czasie ojciec był zatrudniony w pracowni dekoratorskiej Powszechnej Spółdzielni Spożywców w Łodzi. Jeden z rozdziałów *Skazany na zapomnienie* (s. 89–95) precyzyjnie rekonstruuje zwolnienie Strzemińskiego z Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych.

Ostatniego sierpnia 1950 r. matka wróciła ze szpitala, w drodze do Łodzi towarzyszyła jej czternastoletnia córka. I to ona przejęła pełną opiekę nad chorą.

Matki nie zabierano do szpitala, choć cierpiała okropnie. Morfina w kroplach od dawna przestała skutkować. Coraz częściej trzeba było ją wstrzykiwać. Dr Skowrońska, która odwiedzała matkę niemal co dzień, nauczyła mnie robić zastrzyki. Wprawiałam się na własnym udzie. Początkowo w aptekach nie chciano mi sprzedawać narkotyków, bo byłam nieletnia. Potem już wiedzieli, że nikt z dorosłych nie przyjdzie po morfinę dla Katarzyny Kobro-Strzemińskiej (s. 96).

Pół roku później, z powodu krwotoków, Katarzyna Kobro została przewieziona do Domu dla Nieuleczalnie chorych, gdzie 21 lutego 1951 zmarła.

Był mroźny zimowy dzień. Na podwórzu Domu dla Nieuleczalnie Chorych zaczęła mnie salowa. Panienka wie, że panienki mamusia nie żyje? – ni to stwierdziła, ni to zapytała. Zrobiło mi się słabo. Po chwili dotarły do mnie dalsze słowa – A czy panienka chce zobaczyć swoją mamusię? Mogę zaprowadzić. Matka leżała na noszach przykryta tylko prześciera-

dłem. Była przeraźliwie chuda – kości obciążnięte pomarszczoną, żółto-oliwkową skórą. Ciało zniekształcały ogromne guzy – przerzuty raka (s. 97).

We wspomnieniach dotyczących pogrzebu matki jest fragment, z którego możemy się dowiedzieć, że czternastoletnia dziewczynka była ubrana w jasne palto i czerwoną sukienkę – jak pisze – jedyną, jaką miała. Wspomina:

Sąsiadki były oburzone, że na pogrzeb własnej matki nie włożyłam żałoby. Rzeczywiście, nie przyszło mi do głowy by pożyczyć od kogoś czarne ubranie, ale może one powinny były się tym zainteresować. Miałam wtedy czternaście lat. Kilka dni później przyszedł ojciec. Powiadomiłam go o śmierci matki. Po krótkim milczeniu zapytał: Dlaczego nie powiedziałaś mi wcześniej? Położyłbym na jej grobie niebieskie kwiatki. Nie wyjaśnił mi dlaczego niebieskie. Może ten kolor kojarzył mu się z latami, kiedy oboje byli młodzi, zdrowi, zakochani, otwierało się przed nimi życie pełne możliwości twórczych? Uświadomiłam sobie wówczas, że w tym roku, ani w żadnym następnym nie będziemy z matką zbierać w lesie kwiatków. Niektóre z nich były niebieskie. I dopiero wtedy pierwszy raz od jej śmierci byłam zdolna rozplakać się. [...] Po paru dniach zjawił się u mnie milicjant. [...], powiedział tonem nie znoszącym sprzeciwu: Panienska będzie się musiał wprowadzić, bo ja tu będę mieszkać” (s. 98).

Nika zamieszkała w Domu Dziecka, ale miała stały kontakt z ojcem. Pisze nawet, że aby częściej się z nią widywać, ojciec dwa razy w tygodniu, nieodpłatnie prowadził zajęcia plastyczne dla młodzieży z domu Dziecka.

Ojciec okazywał mi wiele ciepła. Był serdeczny, uważnie słuchał o kłopotach i dużo starań wkładał, żebym nie czuła się tak bardzo samotna (s. 99). [...] Którejś niedzieli ojciec zaprosił mnie do kina. Po filmie odprowadziłam go na plac Wolności. Zdawało mi się, że szybsze chodzenie sprawia mu teraz pewną trudność powodując zadyszkę, drogę więc przebyliśmy dużo wolniej. Z tego powodu spóźniłam się do Domu Dziecka. Zrobiono mi awanturę i pozbawiono praw wyjścia poza teren (s. 99).

Po tym zdarzeniu dziecko zdecydowało się zapytać ojca, czy może u niego zamieszkać. „Wówczas oboje nie sądziliśmy, że przyjdzie nam mieszkać razem tylko od maja do października. Nie pamiętam jak spędziłam pierwszą noc. Następnego dnia znalazło się dla mnie polowe łóżko” (s. 99). Czas spędzony

razem wspomina dobrze, jedynie, kiedy mówiła o matce, ojciec reagował emocjonalnie, „obrzucając ją najróżniejszymi epitetami”. W domu często odwiedzali ich studenci. Córka wspomina, że po skończonej pracy ojciec zabierał ją do restauracji „Słoń” na obiad. Jako, że „sytuacja finansowa ojca przedstawiała się źle i brakowało pieniędzy na farby, robił je sam, stosując nad wyraz prymitywne i tanie surowce” (s. 100). Wspomina też o niedzielach spędzanych razem, kiedy ojciec zabierał ją tramwajem do któregoś z okolicznych lasów. „Zbieraliśmy czarne jagody albo pijanice, a potem siedząc pod drzewem zjadaliśmy jajka na twardo i kanapki, które szykowałam przed wyjściem” (s. 101). Latem 1951 r. wspólnie wyjechali na wczasy do Łagowa Lubuskiego, gdzie przydzielono im duży słoneczny pokój, a posiłki podawano w pobliskiej restauracji z tarasem. Strzeмиński miał dar gawędziarski, nie tylko opowiadał o ostatnich wakacjach przed wojną na Helu, ale i o walkach z Krzyżakami, o Potopie. Dwa miesiące później, w październiku Nika czekała na ojca w domu.

Mijały godziny, a on nie wracał. Dopiero wieczorem, ktoś z jego dawnych znajomych słuchaczy przyniósł wiadomość, że załapał na ulicy i umieszczono go w szpitalu. [...] W połowie stycznia 1952 roku, kiedy już zupełnie nie miałam pieniędzy, umieszczono mnie w Domu Dziewcząt przy ulicy Karolewskiej 51. [...] Strzeмиńskiemu, podobnie jak wcześniej Katarzynie Kobro, przez cały czas choroby nie dawano renty ani zapomogi (s. 102–103).

W tym ostatnim okresie życia w szpitalu, Strzeмиński okazywał córce troskę i uwagę:

Przy każdym spotkaniu interesował się, czy jestem syta, czy nie marznę i czy nie mam jakichś kłopotów osobistych lub szkolnych. Ponieważ nauka szła mi dobrze, pod tym względem nie miał powodów do niepokoju. Jeśli było mokro kazał mi wyjmować nogi z butów i pokazywać, czy nie przeciekają. Aby go nie martwić, wybierając się do szpitala, pożyczalam od koleżanek obuwie (s. 103).

W czasie ferii zimowych córka przebywała na obozie narciarskim w Zakopanym. O śmierci ojca dowiedziała się z telegramu – „Ojciec zmarł 26 bm. Całuję Cię mocno = Hanka” (s. 106). Po tej wiadomości przyjechała do Łodzi, pogrzeb odbył się 31 grudnia 1952 r. „Zdawało mi się, że w pogrzebie uczestniczyło mnó-

stwo osób. Pamiętam pogrzeb matki, na którym były, poza mną, zaledwie trzy osoby” (s. 106–107).

Nika Strzeмиńska opisuje również swoją wizytę w muzeum Sztuki, wiosną 1953 r.

Ostatni raz byłam tam z matką, cztery lata wcześniej. Zdawało mi się, że jeśli spojrzę na prace rodziców, przez chwilę poczuję, że są gdzieś blisko. Z tak dobrze mi niegdyś znanych sal zniknęły rzeźby matki, obrazy ojca i dzieła innych plastyków uprawiających twórczość abstrakcyjną (s. 108).

Brak zrozumienia i uwagi dla doświadczenia dziecka

Spróbujmy, porównując te rekonstrukcje, naszkicować, jaki obraz ojca i córki wyłania nam się z dzieła filmowego, a jaki ze wspomnień Niki Strzeмиńskiej.

W filmie Wajdy, Strzeмиński to ojciec przede wszystkim zajęty swoją pracą. Dziecko jest tu opiekunem (przygotowuje posiłki, sprząta w domu, odwiedza rodziców w szpitalu), wyręcza ojca z jego rodzicielskiej powinności (pokazuje, że jest dobrą uczennicą, właściwie ubiera się, wszystko, żeby ojciec nie musiał się o nią troszczyć). To córka dostosowuje się do potrzeb rodzica (wychodzi z kina za ojcem). Mamy tu do czynienia z odwróceniem właściwych ról rodzic–dziecko. Strzeмиński jest artystą skupionym na sobie. Jego postawa wobec córki jest chłodna, tak jakby nie rozumiał uczuć dziecka – kiedy ta wyprowadza się z domu – ocenia nastoletnią dziewczynkę, jakby była dorosłą kobietą. Córka z filmu *Powidoki* nie jest dzieckiem, jest dorosłą osobą, która chce i potrafi zatroszczyć się o dobrostan swojego ojca – artysty. W filmie zaprezentowano Strzeмиńskiego jako ojca, który nie spełnia się w rodzicielskiej roli, co pozostaje w sprzeczności z tym, jakim ojcem jawi się Strzeмиński w opisie sporządzonym przez córkę. We wspomnieniach Niki odnoszących się do okresu, o którym opowiada film, widzimy ojca okazującego swojemu dziecku troskę o byt codzienny: zabiera córkę na obiady do restauracji. Artysta jest ojcem, który potrafi zadbać o relację z córką: specjalnie prowadzi lekcje, aby mieć sposobność spotykania się z Niką, gdy przebywa w domu dziecka. W weekendy zabiera ją na wycieczki, spędza z nią wakacje. Ze wspomnień z tego okresu wyłania nam się pozytywny obraz ojca, który chce i potrafi zatroszczyć się o dziecko zarówno na poziomie materialnym, jak i emocjonalnym. Dopytuje się, jak się czuje, czy nie ma jakiś

kłopotów. Ze wspomnień córki wynika, że ojciec stara się być opiekuńczy, jest czuły i uważny na potrzeby dziecka.

Zarówno w filmie, jak i we wspomnieniach córka nie zachowuje się jak typowa nastolatka, którą cechuje bunt wobec dorosłych i dziecięca beztroska. Nie jest dzieckiem, które domaga się czułości, troski i miłości. Jest ona odpowiedzialną dorosłą osobą, która potrafi się troszczyć o rodziców, a przy tym w ogóle nie dostrzega swoich potrzeb rozwojowych.

Zestawienie obrazu ojca z filmu, z obrazem ojca ze wspomnień dziecka odsłania nam zakłamanie/zataczenie, z jakim mamy do czynienia na ekranie. Można by nawet zadać pytanie, dlaczego twórcy filmu pozbawili artystę prawdy o tym, że był dobrym ojcem. Tym samym odebrano mu ów pozytywny rys jego osobowości. Mimo że spełnił się w roli ojca (jak wynika ze wspomnień córki), przedstawiono go jako człowieka niezdolnego do rodzicielskich uczuć względem dziecka. Zaprezentowano na ekranie negatywny wzorzec ojca w miejsce realnego – pozytywnego.

Zniekształcenia dokonano również w odniesieniu do tego, jaką osobą był Strzemiński w roli męża. We wspomnieniach córki ocena ojca jako męża jest wyraźnie negatywna. Przez całe życie widziała ona ojca agresywnie nastawionego do matki. Píše o agresji słownej oraz przemocy fizycznej. Swoich negatywnych emocji do żony nie potrafi nawet pohamować przed dzieckiem. Jego uczucia nie zmieniły się nawet po śmierci żony. Córka píše, że kiedy tylko wspominała o matce, ojciec wybuchał złością. Natomiast w filmie dokonano swoistego retuszu, czyniąc ze Strzemińskiego mężczyznę, który drobnymi gestami pokazuje, że jest dobrym i kochającym mężem. Już w drugiej scenie wyraźnie ukazano, że rodzice nie są razem. Jednocześnie na ekranie przemilczana jest przemoc, której ofiarą były żona i córka. Twórcy filmu kreują obraz Strzemińskiego jako męża kochającego. Kiedy córka prosi o pieniądze, żeby wykupić receptę matki, artysta bez słowa sprzeciwu oddaje wszystkie środki, jakimi dysponuje w tym momencie. Na łóżu śmierci wyznaje lekarzowi, że ma jeszcze coś bardzo ważnego do zrobienia. I na własne żądanie wychodzi ze szpitala, żeby na grobie żony złożyć niebieskie kwiaty. Kwiaty są rekwizytem silnie oddziałującym na widza. Pojawiają się one trzykrotnie. W pierwszej scenie, kiedy to urzeczona studentka wręcza kwiaty wykładowcy. Odgrywają one istotną rolę w scenie z córką, jako manifestacja zazdrości o ojca. Nika wyrzuca je do kosza, a niewzruszony ojciec ponownie wstawia je do wazonu. Kwiaty pojawiają się w wymownej scenie, kiedy

będąc u kresu życia, Strzeмиński farbuje białe margaretki i składa je na grobie żony. W tym jednym wątku mamy do czynienia ze spiętrzonym zafałszowaniem. Ze wspomnień córki wiemy, że ojciec, kiedy dowiedział się o śmierci matki, wyraził żal, że nie mógł położyć na jej grobie niebieskich kwiatów. Nie wytłuma- czył jednak dziecku, dlaczego niebieskie. Twórcy filmu wykonują za artystę ów gest złożenia kwiatów. A kiedy z ekranu padają słowa wyjaśnienia, że niebieski to kolor oczu matki, dokuje się swoista kreacja Strzeмиńskiego jako kochającego męża, który potrafi docenić piękno swojej małżonki. W tym estetycznym geście dokonuje się swoista komunია pojednania rodziców, kiedy córka stwierdza, że ojciec, podobnie jak matka, ma niebieski oczy.

Porównując treści zawarte w filmie ze wspomnieniami córki, widzimy jednego mężczyznę – artystę, który odmiennie nam się jawi w roli ojca i w roli męża. Okrutny mąż ze wspomnień córki zostaje niejako wybielony na ekranie, a dobry i czuły ojciec ze wspomnień dziecka staje się w filmie artystą niezdolnym do wypełnienia ojcowskiej roli.

Twórcy filmu korzystają z materiału wspomnieniowego, budują scenariusz oparty na zdarzeniach opisanych przez Nike Strzeмиńską. A przy tym dokonują ich zniekształcenia, przez co deformacji ulega wizerunek Strzeмиńskiego jako ojca i jako męża. Możemy jedynie domniemywać, czy był to celowy zabieg przeinaczenia, czy też mamy do czynienia z wpływem nie do końca uświadomionym. Na tym etapie badań możemy jedynie domniemywać, jak silne jest tu oddziaływanie mitu artysty. I jeśli jest on oddany sztuce, to nie pasuje do niego ojcowska rola. Film wzmacnia mit artysty, dla którego wartością największą jest sztuka. Kobiety są mu potrzebne w roli opiekunki, wspierającej go w pracy twórczej. A przy tym, jak przystało na mężczyznę miłującego sztukę, potrafi on w kobiecie docenić estetyczne piękno.

Film *Powidoki* to projekt artystyczny z precyzyjnie określonym celem, jak wynika z przywołanych słów Andrzeja Wajdy. I być może jego twórcy, skupiając się na tym, aby przedstawić w nim walkę artysty o niezależność sztuki, stracili z pola widzenia artystę jako człowieka. Nie widząc człowieka z jego emocjonalnością, wpisali swojego bohatera w mityczny topos artysty. Wszak obraz ze wspomnień córki nie pasuje do wyobrażenia artysty, który walczy z opresyjnym systemem politycznym.

Zarówno film, jak i wspomnienia skupiają się na dramacie ludzi dorosłych. Nawet Nika Strzeмиńska w swojej relacji nie dostrzega dramatu dziecka. Pisząc

o wydarzeniach ze swojego dzieciństwa, prezentuje siebie jako osobę dorosłą, tak jakby krzywda, jakiej doznało dziecko, nie istniała. Twórcy filmu podążają za tą intuicją. Na ekranie widzimy małą dziewczynkę, która gra rolę odpowiedzialnej, a przy tym wyniosłej kobiety. Tym, co łączy te dwa nośniki kultury (film i książkę), jest właśnie brak wyraźnej artykulacji uczuć, jakie odczuwa dziecko w momencie rozbicia rodziny. Nie dostrzega się dramatu dziecka mimo traumatycznych doświadczeń: silnego konfliktu pomiędzy rodzicami, przemocy domowej, śmierci rodziców. Jako oczywistość zakłada się, że dziecko samodzielnie musi sprostać trudnym wymogom sytuacji życiowych. Nikt nie udziela mu wsparcia. Zarówno we wspomnieniach, jak i w filmie jest ono osamotnione i pozbawionego wsparcia ze strony dorosłych. Mamy tu do czynienia z typowym zjawiskiem parentyfikacji¹¹ w rodzinie, gdzie dziecko przyjmuje maskę dorosłości. Katarzyna Schier, psycholog i psychoterapeutka, badająca syndrom dorosłych dzieci i odwróconych ról w rodzinie, wskazuje, że „dzieci odpowiedzialne za rodziców często nie dają sobie prawa do własnego, niezależnego rozwoju, do odczuwania przyjemności i radości z życia”¹². Badaczka wręcz stawia tezę, że „destrukcyjna parentyfikacja, czyli destrukcyjne odwrócenie ról w rodzinie jest szczególną formą przemocy”¹³.

Nika Strzezińska, chcąc odsłonić prawdę o swoich rodzicach, zarazem zaciera prawdę swoją jako dziecka – ofiary dramatu: rozbicia rodziny, dziecka dorastającego w świecie silnych antagonizmów i konfliktów pomiędzy dorosłymi. Twórcy filmu podejmują temat zagrożenia wolności jednostki, a przy tym tworzą film, który usypia społeczną wrażliwość na krzywdę dziecka i okrucieństwo, jakie ma miejsce w rodzinie przemocowej. Na ekranie widzimy małą dziewczynkę, która wzrasta w środowisku, które nie dostrzega jej potrzeb i uczuć. Nikt jej nie towarzyszy w rozwoju, nikt nie dostrzega jej dramatu. Oczekuje się od niej określonych postaw, zachowań skrojonych na miarę dorosłego

11 „Parentyfikacja w rodzinie obejmuje związaną z działaniem i/lub emocjonalną zamianę ról, w której dziecko poświęca własne potrzeby – uwagi i bezpieczeństwa i uzyskania wsparcia w rozwoju, po to, aby dostosować się do instrumentalnych lub emocjonalnych potrzeb rodzica i troszczyć o nie”; K. Schier, *Dorośle dzieci. Psychologiczna problematyka odwrócenia ról w rodzinie*, Warszawa 2014, s. 22.

12 Tamże, s. 33.

13 Tamże, s. 53.

człowieka. Jak pisze Katarzyna Schier w przywołanej pracy: „Przekaz medialny najczęściej jest taki, że gloryfikuje się tzw. dzielne dzieci. Nikt nie pyta o to, jaką cenę płacą one za swoją dzielność”¹⁴.

Jeżeli przyjmiemy, że sztuka – zwłaszcza masowa – kształtuje społeczne struktury mentalne, to problematyczna i warta namysłu pozostaje dla nas kulturowa obojętność na krzywdę, jakiej doznaje dziecko w sytuacji silnego konfliktu pomiędzy rodzicami.

Tworząc dzieło sztuki, twórca może wzmacniać określone i utrwalone w społeczeństwie wyobrażenia, przekonania, mity czy nawet stereotypy. Przyjmując jednak, że dzieło sztuki (literackie, sceniczne, filmowe) oddziałuje nie tylko na emocje, ale też skłania do refleksji nad ludzkim losem, zasadnym jest rozważanie, czy wytwory kultury (dzieła sztuki) wpisywać w określony i świadomie podjęty program edukacji kulturalnej, dostrzegając i kształtując społeczną wrażliwość.

Słowa Władysława Strzemińskiego „Bo człowiek tak naprawdę tylko to zobaczył, co sobie uświadomił” (które pojawiają się w czołówce filmu) wpisują się raczej w postulat sztuki wolnej od zobowiązań pedagogicznych. Edukacja kulturalna zakłada jednak krytyczny ogląd dzieł sztuki, który służyć ma człowiekowi w doskonaleniu się i poszerzaniu pola samoświadomości. Edukacja kulturalna dąży do tego, aby wzmacniać jednostkę w podmiotowej sprawczości podejmowanej z poszanowaniem godności własnej i drugiego człowieka.

Streszczenie: Wytwory kultury (filmy, sztuki teatralne, dzieła literackie, sztuki wizualne) posiadają nie tylko określoną wartość artystyczną, mogą być dla nas również cennym źródłem wiedzy o społecznej wrażliwości. Podjęta w niniejszym artykule analiza porównawcza treści zawartych w dziele filmowym (*Powidoki* Andrzeja Wajdy) z literaturą dokumentu osobistego (wspomnieniami Niki Strzemińskiej) odsłania problem kulturowej obojętności na traumatyzujące doświadczenia dziecka w sytuacji silnego konfliktu rodziców.

Słowa kluczowe: edukacja kulturalna, Andrzej Wajda, Władysław Strzemiński, Nika Strzemińska, Katarzyna Kobro, dramat dziecka w sytuacji konfliktu rodziców.

14 Tamże, s. 50.

Bibliografia

- Benedyktowicz Z., Wprowadzenie, „Konteksty. Polska Sztuk Ludowa”, 3–4 (1992).
- Białostocki J., *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980.
- Jackiewicz A., *Antropologia filmu*, Kraków 1975.
- Schier K., *Dorośle dzieci. Psychologiczna problematyka odwrócenia ról w rodzinie*, Warszawa 2014.
- Strzezińska N., *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzezińskim*, Warszawa 1991.
- Sulima R., *Antropologia codzienności*, Kraków 2000.
- Szpakowska M., *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa 2003.
- Zagańczyk A., *Moje powidoki z Andrzejem Wajdą rozmawia Aleksandra Zagańczyk*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, 1 (2016).